Progetto - Struttura

Metodologia del design
Mario Bellini
Giulio Confalonieri
Silvio Coppola
Franco Grignani
Bruno Munari
Pino Tovaglia

Informazioni e materiali del Museo Progressivo
d'Arte Contemporanea Città di Livorno
Vittorio Fagone
Lara-Vinca Masini

in progress 6

LVH 642

Comune di Livorno

Progetto - Struttura

Metodologia del design
Mario Bellini
Giulio Confalonieri
Silvio Coppola
Franco Grignani
Bruno Munari
Pino Tovaglia

Museo Progressivo d'Arte Contemporanea
Città di Livorno
Fortezza Nuova, 15 marzo - 19 aprile 1975

Progetto/Struttura - Metodologia del Design

Testo di Vittorio Fagone	1
Testo di Lara-Vinca Masini	1
Mario Bellini	
Curriculum e scheda	3
Le opere	4-17
Giulio Confalonieri	
Curriculum e scheda	19
Le opere	20-31
Silvio Coppola	
Curriculum e scheda	33
Le opere	34-55
Franco Grignani	
Curriculum e scheda	57
Le opere	58-79
Bruno Munari	
Curriculum e scheda	81
Le opere	82-103
Pino Tovaglia	
Curriculum e scheda	106
Le opere	107-125

Allestimento di Renzo Barbieri
Catalogo L -V Masini

archivio lara vinca masini cid 000030

Progetto/Struttura - Metodologia del Design

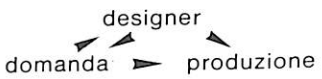
Vittorio Fagone
Lara-Vinca Masini

Rispetto all'«ingannevole glorificazione del mondo delle merci» (W. Benjamin) il design, è stato notato da Tomas Maldonado, si pone in una posizione di *ambigua sfida*: oppone una capacità critica di ridefinizione e d'altra parte esso non può darsi che come design di merci. Non è questa la sola contraddizione del mondo del design nella società contemporanea: si pensi a quanto illusoria si è rivelata l'equivalenza design-arte popolare moderna soprattutto se si tien conto delle determinazioni artificiali cui il design è soggetto, specchio chiaro di una serie di rapporti economici (condizionamenti, incentivazioni, consumi, tipica della nostra struttura sociale; si pensi quanto ostacolata appare ancora la realizzazione di quell'«esperienza critica del presente» come «solida base per l'immaginazione collettiva futura» che Gregotti ha recentemente teorizzato a proposito del design.
Ma dichiarate queste difficoltà, sarà bene riconsiderare nel design una sua specificità di modelli intra e interdisciplinari continuamente riformulantisi. Da questo punto di vista il confronto e l'interpretazione della realtà, razionalizzato in una serie di interventi chiarificatori e creativi, se porta alla costituzione di una nuova realtà di oggetti, presuppone l'identificazione di un campo di relazioni ambientali: il design allora, può diventare coscienza acuta, allarmata, di un campo sociale.
La mostra di Bellini, Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari, Tovaglia, che qui viene presentata, non pretende di dare una risposta alle domande generali sulle ragioni del design, sulla dinamica sociale in cui esso interviene, quanto piuttosto a dichiarare i meccanismi e i processi per i quali quest'opera si costituisce.
In una prospettiva così orientata, la metodologia che il design mette in opera, complessa, continuamente sollecitata in un gioco di verifiche critiche e di soluzioni ragionevoli, risulta, in ogni senso, connotativa, dotata di una propria, riconoscibile, autonomia costitutiva.
L'allestimento di questa esposizione è stato pensato in vista di una esemplificazione informativa e didattica delle metodologie che il design oggi impiega. Si è voluto dimostrare al pubblico come non solo la scelta di una nuova forma o indicazione non è mai arbitraria, capricciosamente stravagante prima che innovativa, ma vincolata, al contrario, a una logica costitutiva interna, a una serie di sperimentazioni progressive, di graduali e susseguenti orientamenti.
Se l'opera del designer è da leggersi — secondo la proposta di Munari — più come creativa che come fantastica, sarà bene esplorare i meccanismi e le modalità in cui questa creatività viene impegnata, messa a confronto continuo con le proprie ragioni, con la possibilità di modificare la realtà. Il problema della metodologia del design che questa mostra pone per linee schematiche, privilegia il momento della progettazione. Il design appare così come tipica disciplina di ricerca.
Si è voluto anche dimostrare la complessità delle metodologie che il design utilizza. Volta a volta il singolo oggetto, la singola immagine di comunicazione, impongono di mettere a confronto diverse strategie di sperimentazione. Da qui quello che dovrebbe risultare l'assetto d'ogni oggetto, d'ogni prodotto rispetto al suo progetto; una processualità conseguente e coerente, un riconoscimento delle proprie necessità strutturali. Come si fronteggino, o piuttosto si correlino, a questo livello, le ragioni costitutive dell'opera di design e le possibilità sociali di una sua utilizzazione, diventa anche problema di osservazione per il visitatore della mostra.
La mostra propone ancora di identificare nel campo del design come certe esperienze della progettazione e della sperimentazione della ricerca visiva si integrano mutuando uno scambio fruttuoso e non aspecifico. L'oggetto e la sua realtà, il messaggio e il suo contenuto, obbligano a prendere consapevolezza di uno spazio di comunicazione, percettivo e sociale. La mostra non contrappone design grafico e design in genere. Le metodologie rigorose, scientificamente orientate, vengono dichiarate in ogni caso come metodologie proprie.
Così il vasto panorama di oggetti, di immagini che la mostra include vogliono dimostrare la vastità dell'universo sul quale il design interviene, del quale il design è parte, e insieme la specificità di singole metodiche, di singoli procedimenti. Naturalmente, è ambizione dell'esposizione quella di arrivare a promuovere, di ogni oggetto e immagine, la storia e l'analisi di un progetto corrispondente, coerentemente motivato e strutturato, di coinvolgere il visitatore in uno spazio di riflessione critica.
Più che puntare a dichiarare un'utopia del design, la mostra vuole dimostrarne la dialettica interna, le linee di crescita naturale. A questo livello, il lavoro dei sei operatori qui raccolti diventa esemplare. Si è potuto rendere di ognuno una particolare fisionomia, una sorta di ritratto riconoscibile, proprio per la particolare metodologia: una ricerca che mentre opera con rigore è orientata da una autonoma e critica consapevolezza.
La mostra non pretende di rendere un omaggio trionfalistico ed «eccentrico» ai prodotti e alle realizzazioni di sei tra i designer più noti del nostro paese, ma proporre uno studio della loro opera e, attraverso la loro opera, una riflessione sullo spazio che la progettazione moderna ha ancora possibilità di agire.
Il design può superare le proprie ambiguità rendendo esplicita la propria struttura disciplinare, le proprie strategie rispetto al campo sociale. Distruggere le merci o proporre nuove merci potrebbe non risultare il problema essenziale rispetto alla necessità di stabilire una più matura consapevolezza in chi deve abituarsi oggi a distinguere utensili e messaggi non artificialmente manipolati.

Vittorio Fagone

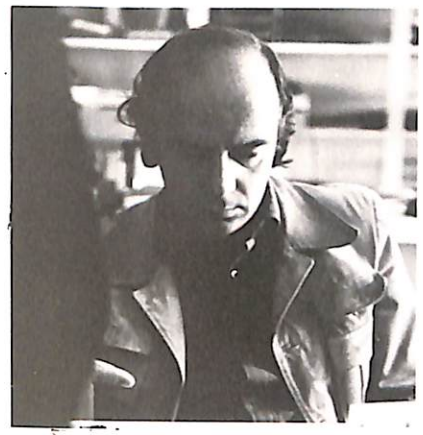
Abbiamo passato un periodo di quattro, cinque anni, in cui sembrava, non dico sconveniente, ma almeno un po' equivoco, parlare di design, in maniera positiva. E intanto, peraltro, a livello di produzione, il design continuava a salire, anche se, spesso, lasciandosi inglobare sempre più dal sistema. La parola d'ordine era, dovunque 'anti-design'. E intanto, con tranquillo, inesorabile incedere, la produzione assorbiva, con affamata bramosia, anche quello, ché anzi, per le sue qualità di gestualità diretta, l'anti-design si lasciava inglobare ancora più facilmente, perché, scaturito nell'ambito di quella 'contestazione globale' nata col maggio francese del '68, si presentava come fatto rivoluzionario. E il sistema borghese capitalistico, si sa bene, si serve anche, con estrema noncuranza, dei gesti rivoluzionari che gli procurano, anzi, uno strumento ulteriore di sfruttamento

e insieme un alibi facile e un'etichetta di 'illuminato' e di 'intellettuale'.
Nel 1972 ci fu poi l'esplosione del design italiano con l'esposizione di New York «Italy: New Domestic Landscape» (e rappresentò anche la sua punta massima di crisi).
Il design italiano ha visto dunque un boom internazionale favoloso.
Il suo sviluppo e il suo prestigio si spiegano anche con la situazione nazionale in cui era venuto a trovarsi il design nel secondo dopoguerra, quando, di fronte alla quasi assoluta ignoranza imprenditoriale, a livello di grandi industrie (quando se ne escludano, con la Olivetti, pochissime altre), compensata, invece, da una maggiore apertura della piccola e media industria, e accanto alla inesistenza di una sua organizzazione professionale, era riuscito, in compenso, a costituirsi un terreno meno condizionato che all'estero, e una più ampia libertà di iniziativa e di inventività, anche se con un maggiore spreco di energie.
Comunque sia, quell'anti-design che era nato come un gesto liberatorio, alternativo, nell'ambito delle rivendicazioni culturali, politiche e socio-economiche, si era lasciato, automaticamente, distruggere.
Accanto al design, protagonista della mostra newyorkese fu anche l'anti-design.
Ma quell'anno segnava anche la fine di un ciclo.
Di qui la necessità di riesaminare i motivi costituenti del design, considerato non nei suoi rischi di inglobamento, come strumento del sistema, ma come indicazione di metodologia operativa, nell'ambito dell'istanza progettuale-didattica. E, nel caso dell'anti-design, la necessità di esaminarlo nei suoi caratteri di creatività gestuale-dinamica, nella sua forza di dirimere il rischio, non sempre evitato, del design, di venire strumentalizzato, e, allo stesso tempo, nei suoi pericoli di diventare, esso stesso, preda, anche troppo facile (a causa, appunto, della sua gestualità e immediatezza antidogmatica), di un sistema estremamente agguerrito e sempre pronto a captare quanto gli serva di alibi e di aggiornamento.
Questa rassegna livornese è tra le prime e captare questa necessità di revisione di tutta l'impostazione critica sul design e dei suoi modi operativi e costitutivi.
Altri echi si levano, intanto, che annunciano questo rinnovato interesse. Su «L'Espresso» n. 10 di quest'anno Bruno Zevi, notando la ripresa dell'attenzione al design, anche in America, dopo averne riassunto in 4 fasi la storia («1. Dalla riforma artigianale - da William Morris a Le Corbusier -; 2. Anni cinquanta - divorzio tra edificio e oggetti -; 3. Anni sessanta - Epoca del design italiano, che... sfrutta... l'incipiente sclerosi architettonica -; 4. Anni settanta - ...usura della moda italica...-»), auspica una quinta fase: «Molti avvertono l'esigenza di un salto qualitativo diretto a gettare un ponte tra il 'concettuale' dello sfondo architettonico e il 'corporeo' dell'arredo. Non si tratta di tornare ad una visione del design come ancella dell'architettura, ma di stabilire una reale convergenza tra paesaggio interno e involucro attrezzato. L'era dei drammi artificiosi e introversi recitati in neutre scatole edilizie appare infatti al tramonto...»
Il designer intende scrollarsi di dosso l'accusa di agire isolatamente, in posizione introversa e staccata dal contesto territoriale, intende soprattutto scrollarsi di dosso la divisa di mediatore culturale nel percorso instauratosi forzatamente (domanda imposta dall'industria consumistica ➤ designer ➤ produzione) per riproporre la sua immagine nei suoi caratteri di libera creatività inventiva e il design nei suoi scopi primari di «strumento per migliorare la qualità della vita» (si veda il nuovo sottotitolo della rivista «Design»). Ciò che coincide con una lezione di metodologia operativa, di 'progettualità' correlata che, permettendo al designer di reagire ad ogni tentativo di coinvolgimento da parte dell'industria, riportino in primo piano l'azione culturale, libera, del design stesso.
Che è anche un ritorno al carattere primario, costitutivo, del design, già auspicato al momento dell'Art Nouveau e del Bauhaus.
Cosicché quel percorso scalare di cui si è detto (domanda ➤ design ➤ produzione) si sposta su scala diversa, che vede il designer al vertice, in una posizione di guida e di controllo, non solo di mediatore:



in cui la domanda diventa motivata e giustificata - e allo stesso tempo dimensionata e liberata dalla sua sfrenata esasperazione imposta, tornando a giustificarsi nella qualità e non nella quantità - da processi di necessarietà antropo-sociologica.
Questa rassegna prende dunque in esame, a fini ideologico-didattici, i modi operativi di sei designers. La scelta di Mario Bellini, Giulio Confalonieri, Silvio Coppola, Franco Grgnani, Bruno Munari, Pino Tovaglia, si genera, principalmente, dal fatto che questi sei operatori, (del resto tra i più noti in Italia), fanno parte del gruppo «Exhibition Design», costituitosi qualche anno fa proprio allo scopo di presentare didatticamente la loro sperimentazione metodologica, di ricerca operativa, a livello di esposizione collettiva, mentre ciascuno di essi ha assoluta autonomia di azione in strutture professionali diverse. Tra loro alcuni operano sul piano dell'architettura di interni e della progettazione industriale (Bellini, Coppola), altri a livello estetico e di didattica strutturale-formale (Munari); oppure lavorano a livello grafico-pittorico (Grignani), o quasi esclusivamente nel campo del graphic design (Confalonieri, Tovaglia).
La presentazione del metodo progettuale mette anche in luce il diverso processo di creatività e di svolgimento dei dati di ciascuno. Mentre, ad esempio, Silvio Coppola passa attraverso una serie di elaborazioni successive, dagli appunti iniziali, che fissano l'idea al suo nascere, fino alla completa definizione dell'opera, Grignani interviene meccanicamente sulla struttura di base, deformandola progressivamente, fino a coglierne il momento di scatto da un fatto razionale, matematico, ad 'oggetto' estetico; Bellini propone direttamente l'oggetto nel suo costituirsi, nelle diverse fasi di elaborazione; Munari evidenzia la sua libera, fresca, continua creatività dinamica all'interno di un gioco strutturale; Confalonieri presenta, decisamente, l'opera costituita come fatto unitario; Tovaglia, infine, si propone con la ricca vitalità delle varianti e dei diversi temi tecnico-grafici.
Il problema del rapporto 'design-produzione', viene qui affrontato soltanto a questo livello, privilegiando il momento creativo, come momento di libertà, come propósta di riscatto da ogni condizionamento e di incidenza sulle strutture socio-culturali della vita urbanizzata.

Lara-Vinca Masini



Mario Bellini

Architetto
Membro dell'A.D.I. (Associazione per il Disegno Industriale, Vice-presidente dal 1969 al 1971).
È stato professore di Disegno Industriale all'Istituto Superiore di Disegno Industriale di Venezia dal 1962 al 1965.
Consulente responsabile per il Disegno Industriale della Soc. Olivetti per i microcomputer, i calcolatori, le macchine da scrivere e da riproduzione.
Disegna anche per: Brionvega, Cassina S.p.A., B & B, Bras S.p.A., Richard Ginori, Artemide, Yamaha.
Ha avuto i seguenti premi e riconoscimenti: Compasso d'Oro nel 1962, 1964 e 1970; 24° Annual Design Award e Medaglia d'Oro alla 3ª Biennale di Disegno Industriale di Lubiana nel 1968; il premio Bolaffi Design 1973; due Menzioni d'Onore alla 5ª Biennale di Disegno Industriale di Lubiana nel 1973; «Menzione Speciale» al 1° Premio «Casa Amica» nel 1974.
Otto delle sue opere sono esposte alla mostra permanente del Museo di Arte Moderna di New York.
Nel 1972 è stato invitato dal Museo di Arte Moderna di New York, all'esposizione «Italy: the new domestic landscape» con il progetto per un «mobile environment»: «Kar-a-Sutra.
Molti suoi articoli sono stati pubblicati da riviste specializzate (Ottagono, Domus, Industrial Design, Quattrosoldi, IN, ecc.).

La posizione che Mario Bellini assume nel design è eminentemente critica, provocatoria: egli contrappone ad una ricerca rigorosa, strutturale, dell'oggetto, un'intenzione quasi moralistica, che svolge con una ironia sottile, quasi a sfiorare, talvolta, per provocazione, le soglie di un kitsch raffinato, che dissacra, al momento stesso in cui sembra esaltarle, le mode culturali e intellettualistiche di un momento storico.
Egli passa da un design tecnologico svolto sul filo di una metodologia progettuale, sperimentale, che non lascia al caso o all'improvvisazione nessuno spiraglio (ma che, d'altra parte, lascia, invece, libero il campo alla inventività creativa sul piano formale — si pensi alle realizzazioni dei microcomputer, dei calcolatori, delle macchine della Olivetti —), ad una gestualità creativa diretta, immediata, felice, che si innesta, peraltro, su quella base di ricerca sperimentale, portata alle estreme definizioni, di cui si diceva. Si pensi a questo proposito, alla lampada «Area», alla sua diretta, ma anche atavica, estremamente sperimentata, rispondenza col gesto manuale che piega un pezzo di carta dal centro.
E quale forma è più naturale e insieme strutturale di quella che egli propone per «Teneride», la poltroncina avvolgente come una conchiglia marina?
Oppure si vedano le sue realizzazioni di arredo, in cui l'ironica adesione alle mode si unisce ad una ricerca sull'oggetto che tien conto di tutti i fattori, da quello tecnologico a quello fisico, psicologico, sociologico...
Oppure si consideri il suo lavoro con gli audiovisivi: o il «Ka-ra-Sutra», dove una progettazione di straordinaria chiarezza e maturità si unisce ad una libertà di presentazione e di utilizzazione che quasi sconcerta.
Si tratta, in effetti, di una personalità complessa, e di un lavoro di grande incidenza nel contesto attuale della produttività, tale da porsi, anche, come atto di critica attiva nei confronti della produttività stessa.

L.-V. M.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

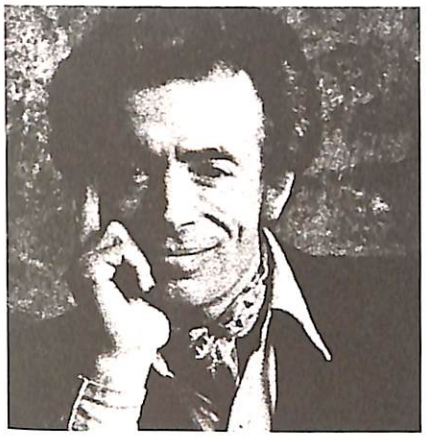
WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it



Giulio Confalonieri

Membro ADI, Associazione Disegno Industriale.
Membro AGI, Alliance Graphique Internationale.
Membro ADCM, Art Directors Club Milano.
Membro del Gruppo Exibition Design.
Membro ADC, Art Directors Club di New York.
Membro AIGA, American Institute Graphic Art.
Insegnante per i corsi di immagine coordinata all'Istituto Politecnico di Design di Milano.
Medaglia d'oro XI Triennale di Milano 1957.
Medaglia d'oro XV Triennale di Milano 1973.
Medaglia d'oro Premio Viareggio.
Diploma d'onore Art Directors Club New York.
Diploma d'onore Premio Bodoni per la grafica editoriale.
Diploma di merito Typomundus 20 New York per un eccezionale contributo allo sviluppo dell'arte grafica nel XX secolo.
Opere presenti al Museum of Modern Art di New York, al Museo d'Arte Moderna di Parigi.
Svolge la propria attività nel campo della comunicazione visiva, si occupa di graphic design per l'industria e l'editoria nell'ambito dell'immagine coordinata.
Collaboratore della XI, XII, XIII, XIV e XV Triennale di Milano.
Immagine XV Triennale.

Consulenze: Pirelli, Montecatini, Esso Italiana, Prodotti Roche, Centro srl, Fai, Bassetti, Fondazione Lerici, Lagostina, Elecricité de France, Italsider, San Giorgio, Valextra, Bloch, Mondadori Editore, Boffi arredamenti, Galleria Milano, Westinghouse, Lerici Editore, rivista Marcatrè, Ratti Industria serica, Missoni, Thomas Bauer, Reguitti, Tecno, Total, Istituto Italiano Commercio Estero, Tessitura di Mompiano, Tigamma, Cilsa, Ceramiche Cedit.
Mostra Domus Design a Zurigo 1969.
Mostra Design Ricerche Plastiche al Palazzo Reale di Milano 1969.
Mostra alla Visual Art Gallery di New York.
Mostra AGI a Londra 1968, ad Amsterdam 1973.
Mostra di Graphic Design a Copenaghen 1971.
Mostra al Museo d'Arte Moderna Parigi 1970.
Mostra Biennale dell'Affiche Varsavia 1968.
Mostra Bio Design a Lubiana 1968/1973.
Mostra ADI, L'Aia 1966.
Mostra Disegno Industriale a Zurigo 1970.
Mostra al Museo XX Secolo a Vienna 1972.
Mostra Graphic Design Olivetti a Barcellona.
Hanno pubblicato scritti sulla sua opera:
Graphis, Domus, Graphic Design, Idea Magazine, Annual Advertising, Art Directors New York, Panorama, Ottagono, L'Espresso, Modern Publicity, Who's who in Graphic Art, Parete, Harper's Bazar, Sipra, Pagina, Due Dimensioni, Graphis Annual, Gebrausgraphic, Stile industria, Edilizia Moderna, Forme, Rassegna, Flash Art, Type Directors Annual.
Sue opere sono state pubblicate o esposte in Italia, Svizzera, Francia, Germania, Inghilterra, Danimarca, Polonia, Jugoslavia, Stati Uniti e Giappone.

Giulio Confalonieri si occupa esclusivamente di graphic design e di comunicazione visiva per l'editoria e l'industria nell'ambito dell'immagine coordinata.
Egli ha elaborato, in questo settore, un suo stile particolare, fortemente caratterizzato, svolto soprattutto sulla macroscopizzazione degli spessori delle lettere dell'alfabeto, in nero, e sull'uso di grandi bande nere che creano, anche nella grafica editoriale, un nuovo codice visivo.
Si pensi, in particolare, alla impostazione espressiva, rivoluzionaria per il tempo in cui nacque (1964), data da Confalonieri alla rivista «Marcatre».
Anche il manifesto, come le sigle editoriali e i marchi, è svolto da Confalonieri con un'impronta di violenta caratterizzazione simbolica, dove simbolo e lettera vengono a coincidere, con una incisività del tutto autonoma e significante.

L.-V. M.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Silvio Coppola

Iscritto all'Albo professionale degli Architetti di Genova.
Membro AGI, Alliance Graphique Internationale.
Membro ADI, Associazione Disegno Industriale.
Membro AIGA, American Institute Graphic Arts.
Dal 1967 fa parte, con Munari, Grignani, Confalonieri, Tovaglia e Bellini, del Gruppo di ricerca Exhibition Design.
Svolge attività di ricerca nel graphic design e nella comunicazione visiva.
Consulenze: Bayer Italia, Montecatini, Monteshell, Montesud, Montecatini Edison, Polymer, Rhodiatoce, Vallesusa, Zucchi, Cotonifici Cantoni, Lanificio e Canapificio Nazionale, Cinzano, Laminati Plastici, Furga, Feltrinelli Editore, Bernini, Tessitura di Mompiano, Tigamma.
Mostre: Copenaghen, Barcellona, Madrid, Palazzo Reale di Milano. / Mostra Arflex Milano / Mostra Arflex Roma / 1967.
Mostra organizzata dall'AIAP a Parigi / 1968.
Mostra di Predesign a Palazzo Reale Milano col Gruppo Exhibition Design / 1969.
Mostra Exhibition Design a Barcellona / 1970.
Mostra Montevideo Casa della Cultura Italiana / 1970.
Mostra Facoltà di Architettura di Osaka e Tokyo / 1970.
Mostra Olivetti Barcellona, Siviglia, Madrid, Copenaghen / 1971.
New Italian Landscape, Museo d'Arte Moderna di New York / 1972
Mostra patrocinata dalla Triennale, Vienna / 1971.
Mostra Bio Design, Lubiana / 1973.
Mostra AGI ad Amsterdam / 1973.
Mostre a Düsseldorf, Hamburg, Colonia, Heidelberg, Essen / 1969.
Opere presenti nelle collezioni permanenti del Museo d'Arte Moderna di New York / Raccolta Universitaria, Parigi / Collezione Bertarelli, Milano / Museo Biennale Varsavia / Museo Pio Manzù, Rimini.
Sue opere sono state pubblicate o esposte in Belgio, Canada, Danimarca, Francia, Finlandia, Germania, Giappone, Italia, Polonia, Portogallo, Spagna, Uruguay, U.S.A.
Biografie e serie di lavori in numerose pubblicazioni italiane ed estere specializzate in architettura, design e graphic design.

Per Silvio Coppola l'attività di designer e di graphic designer si affianca a quella di architetto, dalla quale, peraltro, resta nettamente separata nella prassi organizzativa.
Il suo lavoro si imposta su una metodologia che definirei 'esplorativa', sulle diverse fasi della progettazione che, con studi successivi, analitici, razionali, passa dall'invenzione grafica dell'oggetto alla sua definizione.
Silvio Coppola è contrario ad ogni improvvisazione, al gesto informale, per quanto riguarda il design; anche se alcune delle sue realizzazioni — la sedia Gru, certi disegni su stoffe —, mantengono la freschezza del 'gesto', si propongono, o come lucida operazione critica, alternativa, su tutto un processo involutivo — sull'uso, ad esempio, del tubo d'acciaio curvato, spesso così degenerato dalla esemplare proposta di Breuer —; o come operazione estetica, libera, sull'impianto linea-colore (come nella bella serie dei disegni «Erba», «Dattilo»...).
Una attenzione particolare Coppola dedica all'uso del materiale, di cui riscopre, intenzionalmente (anche qui in polemica con gran parte dell'uso corrente), il significato 'naturale', autentico, con una sensibilità quasi artigianale (il legno massello, il valore di superficie del legno stesso, su cui interviene con una sottile grafia reticolare, sensibilissima, col gusto quasi manuale dello xilografo — tavolo basso Cassina —).
Il significato che Coppola attribuisce alla formatività strutturale si evidenzia, in particolare, nel 'giunto' universale, in cui risolve, con l'uso di un solo profilato, uno dei problemi più complessi della componibilità meccanica di parti mobili.
Anche nel graphic design Coppola fa uso di elementi non sempre esclusivamente grafici; nei manifesti, ad esempio, ricorre talvolta alla sovrammissione reale di forme o di oggetti, come la grande bocca ritagliata e applicata sul fondo (bianco su bianco), con una fila di campanellini al centro, nel manifesto — multiplo, in sole 60 copie —, dedicato ai suoi 50 anni; o come la serie dei profili scalari, sovrapposti, in carta plastificata bianca, nell'altro manifesto dedicato alla mostra del gruppo «Exhibition Design» in Spagna, del 1971.

L.-V. M.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Franco Grignani

Architetto.
Membro ADI, Associazione Disegno Industriale.
Membro AGI, Alliance Graphique Internationale.
Membro della ICTA, International Center of Typograpic Art di New York.
Palma d'oro per la pubblicità in Italia 1954.
Palma d'oro per la pubblicità in Italia 1959.
Proveniente dall'architettura, interessato allo sperimentalismo grafico, ricerca nel processo una nuova dimensione segnica.
Membro della giuria internazionale di Typomundus XX/2 e della giuria della Biennale del Manifesto di Varsavia 1970.
Invitato ai lavori di Vision 65 in America, congresso sulle ricerche visive.
Progettista della sezione grafica alla Triennale di Milano 1957.
Consulenze: Montecatini, Montedison, Monteshell, Pirelli, Fiat, Ermenegildo Zegna, Mondadori Editore, Italia Assicurazioni, Penguin Books (Londra), Alfieri & Lacroix, Scac, Perolari, SIC Mazzucchelli, Maestrelli, Victor, Morris, IWS (International Wool Secretariat), Bassetti, Driade, Mompiano, Italfarmaco, Sandoz, Bayer, Bracco, Dompé, Ellen, Selvi, Zoja, Safnat, Gresparma, Samco, Domosic, Bredanardi, W. Ogel, Archifar.
Art Director di Pubblicità in Italia.
Suoi lavori grafici sperimentali sono entrati nelle raccolte del Museum of Modern Art di New York, dello Stedelijk Museum di Amsterdam e del Victoria and Albert Museum di Londra.
Mostre: Parigi, Londra, Stoccarda, Chicago, Los Angeles, New York, Kassel, Honolulu, Varsavia, Helsinki, Karlovy Vary, Hamburg, Francoforte, Brno, Madrid, Amsterdam, Vienna, Milano, Venezia, Roma.
I suoi marchi famosi e i nuovi linguaggi per campagne pubblicitarie sono stati pubblicati nelle principali riviste grafiche del mondo:
«Abstract organic form», The Museum of Modern Art di New York, 1949. / «Le Graphisme et l'Art», Art d'aujourd'hui, Paris 1952. / The New Graphic Art, Basilea 1959. / Exhibition techniques, New York 1962. Who's who in Graphic Art. 1962. / Scritti e lavori di Franco Grignani, Print, New York 1964. / Vision 65: New Challenges for Human Communications, University of Carbondale, Illinois, U.S.A. 1965 / Photo Graphism, Monaco 1965. / Format, Society of Typographic Designer of Canada Milano 1966 / Germano Celant, 1965 / Umbro Apollonio, 1965 / Lara-Vinca Masini 1965 / Gillo Dorfles, D'Ars Agency, Numero, Roma 1966 / Giulio Carlo Argan: Introduzione alla mostra alla Flaviana, Locarno 1966. / Ronald G. Caraher, Optical illusions and the Visual Arts, New York 1966. / Katzumie Masaru: Frango Grignani and his experimental graphics, Tokyo 1967. / Italo Tomassoni: La geometria trovata di Grignani, Bergamo 1968 / Reinhold Wurster: Franco Grignani, Radio Germania orientale, Tubingen 1968.

L'attività di graphic designer di Franco Grignani scaturisce direttamente dalla sua lunga, libera sperimentazione sulla generatività della forma a mezzo della linea, considerata la matrice organica, strutturale, dell'immagine, quale si configura «su due dimensioni», sollecitando, peraltro, a mezzo di interventi particolari, fondati sulla percettività e sulla psicologia della forma, una visione tridimensionale, dinamica, ricca di stimoli e di implicazioni psicologicamente complesse.
Le sue esperienze sulla linea si svolgono col mezzo fotografico, con le operazioni sulla distorsione, sulla deformazione, sulla dilatazione, sulla sperimentazione di 'forme virtuali', ottenute con interventi precisi sull'immagine (rotazione, torsione, progressione, accelerazione, scissione, deformazione, flou), attraverso i quali egli intende fare emergere il momento in cui, da una serie di sollecitazioni 'provocate' artificialmente, scatta un fatto di trasformazione creativa, fantastica, tale da superare i dati, già elaborati, del resto, in base ad una scelta percettiva e di suggestione mentale.
L'indagine di Grignani parte da un esame del significato storico della 'linea strutturale', dinamica, vitalistica, e solo in un secondo tempo la linea stessa viene a definire un 'campo'.
Direi che Grignani ha recuperato, in sintesi, il significato della linea strutturale dal Barocco all'Art Nouveau, per rendercene il valore scattante, autonomo, attuale, di visualizzazione di quella realtà dinamica che l'uomo urbanizzato di oggi si vede continuamente davanti (volumi e linee che si accavallano, si intersecano, con conseguente scambio di direzione e di volume, senso di curva e di torsione di righe r ette, rovesciamento della logica prospettica), in una sorta di «proiettivo volumetrico», come egli lo definisce, una sorta di «anti-prospettiva». E in Grignani queste operazioni sono nate come 'ricerca' pura prima di definirsi in 'stile'.
E quando questo stile è nato, quando ne é scaturita, in seguito ad una 'corrente', una 'moda artistica', Grignani ha continuato a portare avanti, all'interno del movimento, un suo discorso autonomo, preciso 'sperimentale'; e solo una volta esaurita la valenza del 'movimento', solo allora le sue ricerche si sono concretizzate in 'oggetto artistico', hanno sfiorato i modi della corrente, per travalicarla immediatamente.
Il suo tipo di visualizzazione dell'immagine pubblicitaria non si dà come una violenta imposizione alienante, ma permette e sollecita, nell'osservatore, una componente psicologica, e la partecipazione mentale per la lettura del fenomeno visivo, non come «proposta della realtà oggettiva e immutabile nei valori fisici del mondo esterno», ma «come la realtà e il pensiero fusi nel rapporto metafisico di una unità concettuale».

L.-V. M.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Bruno Munari

Insegnante di Visual Studies e Advanced Explorations in Visual Communication presso il Carpenter Center della Harvard University, USA.
Si occupa di ricerca nel campo del design e della comunicazione visiva.
Ideatore di oggetti cinetici sospesi detti «macchine inutili».
Autore del multiplo cinetico Ora X.
Autore di quadri astratti geometrici.
Fondatore del Movimento Arte Concreta, con Soldati, Dorfles e Monnet.
Opere di ricerca esposte nei più noti Musei di Arte Moderna.
Nel 1952 presenta le prime proiezioni a luce polarizzata.
Nel 1962 organizza la prima mostra di «arte programmata» promossa dalla Olivetti.
Autore di:
«La scoperta del quadrato»
«La scoperta del cerchio»
«Arte come mestiere»
«Libro illeggibile N.Y.1» pubblicato da The Museum of Modern Art di New York
«Design e comunicazione visiva»
«Codice ovvio»
«Artista e designer».
Consulenze: Giulio Einaudi Editore, La Rinascente, Bruno Danese, Istituto Politecnico di design, Rank Xerox.
Mostre: Grandi esposizioni personali a Roma, New York, Tokyo, alla 31ª Biennale di Venezia, Basilea, Graz. Mostre di graphic design a Barcellona, Madrid, Copenaghen.
Bibliografia: Carlo L. Ragghianti, «Munari e la fantasia esatta». Pier Carlo Santini, «Forme di Munari». Lara-Vinca Masini, «Bruno Munari». Filiberto Menna, «Munari o la coincidenza degli opposti». Enrico Crispolti, «Il caso Munari». Umbro Apollonio, «Munari, ricerche visive e design». Caroline Tisdall, «Situazione di Munari».

Direi che l'immagine di Bruno Munari che emerge da questa rassegna risulta, così impostata metodologicamente, tra le sue più coerenti.

E mette in luce, di lui, uno dei motivi conduttori del suo variatissimo lavoro, motivo che, per alcuni aspetti, può sembrare contraddittorio con la sua impostazione mentale.
Munari è sempre riuscito a farci cogliere, con una ironica, sottile spregiudicatezza, l'estrema fragilità del nostro inquieto mondo contemporaneo.
Sfatando il mito dell'Artista in senso romantico, recuperando ed attualizzando le conquiste, in questo senso, dell'esperienza futurista (la dinamica), e dada, ha sempre svolto l'operazione artistica come gesto liberatorio, alternativo. Ed è riuscito a farlo, sempre, senza drammatizzare; è riuscito e riesce a sorridere anche nel momento stesso in cui la sua espressione artistica si dà come giudizio critico, come sintomatologia diretta della labilità di tutte le cose, in un mondo come il nostro, che può scomparire da un momento all'altro, Egli riesce sempre, con leggerezza e con amabile garbo, a porre l'esperienza artistica anche come esperienza didattica diretta, come mezzo di educazione alla formatività.

Questo della formatività; della 'strutturalità', mi sembra, infatti, il motivo emergente da questa mostra, il vero filo conduttore.
«Molte persone» scriveva nel 1966 («Arte come mestiere»), «mi conoscono per 'quello delle macchine inutili'... A quei tempi imperava il 'novecento italiano', con tutti i suoi serissimi maestri; tutte le riviste d'arte non parlavano d'altro che di queste granitiche manifestazioni artistiche e io, con le mie macchine inutili facevo proprio ridere... Ma come ridevano i miei amici, anche quelli che stimavo di più per l'impegno che mettevano nel proprio lavoro! Quasi tutti ebbero in casa loro una mia macchina inutile che tenevano però in camera dei bambini, proprio perché era una cosa ridicola e da poco, mentre in soggiorno tenevano sculture di Marino Marini, e pitture di Carrà e Sironi. Certo che in confronto a una pittura di Sironi, dove si vede l'unghiata del leone, io, col mio cartoncino e i fili di seta non potevo esser preso sul serio».
Questo è Munari; questa la sua disposizione verso il lavoro, portato avanti con estrema coerenza, senza che mai egli rinunci, nel rigore di impostazione, a questa sua ironia, a quella consapevolezza dell'effimero, che solo il gioco sottile della fantasia e dell'intelligenza riesce a trasformare in condizione ultima e in stimolo, per una nuova dimensione dell'oggetto artistico.

L.-V. M.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

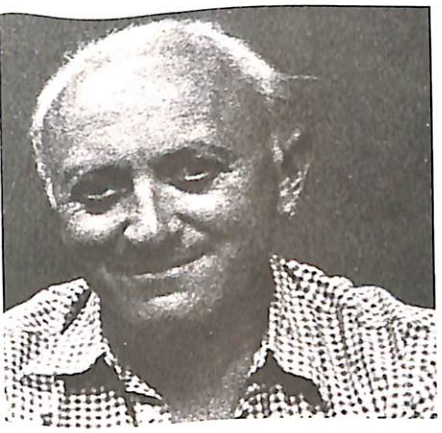
Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Pino Tovaglia



Membro ADI, Associazione Disegno Industriale.
Membro del Comitato direttivo ADI 1969/71.
Socio fondatore dell'ADC, Art Directors Club di Milano.
Presidente dell'ADC 1968/69.
Membro AGI, Alliance Graphique Internationale.
Membro del Gruppo Exhibition Design.
Insegnante di progettazione grafica alla Scuola Superiore d'Arte del Castello e ai corsi tecnico artistici dell'Umanitaria.
Insegnante al corso di Visual Design all'Istituto Politecnico di Design.
Medaglia d'oro della Federazione Italiana della Pubblicità.
Medaglia d'oro di Linea Grafica.
Medaglia d'oro della Pubblicità per Lanerossi.
Diploma di merito dell'Art Directors Club di New York.
Premio Art Directors Club di Milano.
Diploma Typomundus 21.
Gran Premio alla XIII Triennale di Milano.
Segnalazione per il Compasso d'oro 1970.
Medaglia d'oro al 5° Bio Design di Lubiana.
Si dedica alle ricerche sperimentali nel settore del visual design, della tipografia, dell'immagine dell'immagine tridimensionale nel settore dell'exhibition design, dell'immagine fotografica, della corporate-image e della grafica cinetica.
Automobili di carta per «Imago».
Opere nella collezione del Museum of Modern Art di New York.
Volume Premio Compasso d'Oro 1970.
Collaboratore della XIII e XIV Triennale di Milano e della Mostra Italia 61 a Torino.
Art director di: Rivista Pirelli, Rivista Rai, Rivista Nebiolo.
Consulenze: Alfa Romeo, Alitalia, Gulf, Bassetti, Eni, Ideal Standard, Italia Nostra, Lanerossi, Flos, Montecatini, Monteshell, Nebiolo, Pirelli, Mondadori Editore, Splügen Bräu, Total, La Rinascente, Einaudi Editore.
Mostra Design Ricerche Plastiche, col Gruppo Exhibition Design, Milano 1969.
Barcellona/Siviglia 1968.
Mostra Hispano Olivetti, Barcellona/Madrid/Copenaghen 1970.
Mostra della Grafica Italiana, Lisbona 1972.
Mostra AGI Londra 1968 / Amsterdam 1973.
Mostra alla XII Biennale di San Paolo del Brasile su invito della Biennale di Venezia.
Mostre collettive a Londra, Parigi, New York, Varsavia, Vienna, Tokyo, Lubiana, Roma, Torino, Milano, Rimini.
Bibliografia: Graphis, Graphic Design, Idea, Gebrausgraphic, Graphic, Modern Publicity, Due Dimensioni, Graphis Annual, Domus, Pagina, Stile Industria, Pirelli, Sipra.
Opere pubblicate in Svizzera, Germania, Inghilterra, Francia, Stati Uniti, Giappone, Italia.

Pino Tovaglia porta avanti una ricerca parallela sulla immagine come fatto simbolico, diretto, e sulla semanticità mediata della 'scrittura', che egli usa quasi come ribaltamento logico dell'immagine, con raddoppiamenti; sovrammissioni, iterazioni, slittamenti, a creare un nuovo modo di lettura del segno grafico. Si vedano, a questo proposito, le esperienze presentate alla mostra alla libreria Salto nel 1966 e alla Arflex nel 1967 e tutte le operazioni derivate.
Primo ad usare la fotografia al tratto, come elemento grafico («Fimmeccanica», 1954, 1955), si serve sempre di questo mezzo in maniera particolare, in un gioco di rimbalzi, creando una nuova sorta di simboli letterali, grafici, ricorrendo, anche in questo caso, alla ripetizione, alla disposizione scalare, scarnificando l'immagine del suo significato primario per ridarglielo, poi, moltiplicato, 'assemblato', quasi in un crescendo, a rimandi successivi.
Si vedano «Pirelli Confezioni» (1965), alcuni annunci «Alitalia» (1962), alcune copertine della rivista «Pirelli»; le pagine di «Nebiolo» con «una Gioconda più una Gioconda moltiplicato cinque Gioconde meno quattro Gioconde...» (1968).
Oppure si pensi al lavoro di smontaggio, di slittamento parallelo, di deformazione scalare che si produce su una sola immagine, sulla quale viene a determinarsi un gioco dinamico elusivo, ambiguo, quasi un'allusione al procedimento fotografico del flou (sempre «Nebiolo»: «Oggi anche Botticelli dipingerebbe in équipe...», 1971).
E su questa esperienza si vedano, in questa mostra, le elegantissime trascrizioni 'giapponesi' della Venere di Botticelli o della Paolina del Canova, nei leggeri «Kakemono».
L'operazione grafica di Tovaglia rappresenta, così, un 'modello', dove fantasia e rigore, metodologia e creatività, si incontrano in un equilibrio perfetto, in una sintesi espressiva tra le più significative ed evolute nel panorama del graphic design italiano.

L.-V. M.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Riproduzioni RAF-Stampa LITO - Firenze